

ANTHONY GLINOER

# La bohème

---

Une figure de l'imaginaire social

SOCIUS

Les Presses de l'Université de Montréal

## Table des matières

Note d'édition	9
Introduction	11
La bohème en théorie	16
L'imaginaire social	22
Les lieux communs de l'imaginaire de la bohème	25
CHAPITRE 1	
Émergence	33
Une histoire en points aveugles	33
Écrivains, artistes, étudiants	35
Naissance d'un imaginaire	42
Modèles concurrents	47
CHAPITRE 2	
Altérités	53
Le bourgeois	53
La femme	58
<i>Femmes bohèmes et bas-bleus</i>	59
<i>Types féminins</i>	66
L'Artiste	71
<i>Les frères Goncourt en pointe</i>	72
<i>L'Idée contre le succès</i>	75
<i>Les amateurs</i>	80
Proximités	82
<i>Le bohémien</i>	82
<i>Les bas-fonds</i>	84
<i>Le dandy</i>	85

CHAPITRE 3

Trajectoires

91

Les emblèmes 91

*Fernand Desnoyers, le moineau vaniteux* 92

*Privat d'Anglemont, l'archi-bohème* 96

*Albert Glatigny, le funambule itinérant* 101

*Marcellin Desboutin, le graveur désargenté* 108

Les réfractaires 111

*Théophile Dondey, le Jeune-France mutique* 112

*Gustave Planche, le critique intransigeant* 117

*Eugène Vermersch, le communard outrancier* 123

Les renégats 128

*Murger, « pas de bohème ! »* 130

*Jean Richepin, des gueux à l'Académie* 135

La fosse commune 143

CHAPITRE 4

Communautés

149

Bohèmes chez soi 149

*Portrait d'intérieur* 150

*Désocialisation et resocialisation* 156

Bohèmes en rue 159

Bohèmes ensemble 162

La vie de café 174

*La Brasserie des Martyrs* 179

*Le café et le petit journal* 185

CHAPITRE 5

Écritures

191

La presse 193

Les poèmes 203

Les romans 208

*Figurations du bohème* 209

*Les cafés fictifs* 219

*Vertiges de l'orgie* 225

Les souvenirs 232

CHAPITRE 6	
Transferts	241
Un tour du monde de la bohème (1850-1900)	241
Séjours parisiens	256
De la bohème aux bobos	259
Notice	269
Table des illustrations	271
Index des noms propres	273

## Introduction

Nous avons chacune et chacun une idée, pour mieux dire une image de ce qu'est la bohème et de qui est le bohème. Installé dans une métropole, il arbore des costumes qui tranchent avec l'habit noir du bourgeois, porte à celui-ci un dédain mêlé d'appréhension, vit une existence au jour le jour, déménage fréquemment, refuse les emplois fixes et les couples établis, partage fraternellement son existence avec d'autres bohèmes et aime abuser quand ses finances le lui permettent de la bonne chère et de la boisson. De la même façon, nous nous représentons les lieux où se déploient l'existence du bohème (pensons, après le Quartier latin des années 1840-1850, au Montmartre des années 1910 ou au SoHo des années 1950), les hommes et les femmes qui l'entourent, ses objets fétiches et son devenir. De façon plus vague, nous avons aussi une idée de l'histoire de la bohème, c'est-à-dire de la succession ordonnée d'occurrences d'individus (Paul Verlaine, Francis Carco), d'œuvres (les *Petits châteaux de bohème* de Nerval, *Trilby* de George du Maurier) et de lieux (la Brasserie des Martyrs, le Chat noir) que l'histoire littéraire et artistique a rattachés à la bohème. Ces traits viennent se concaténer pour former une entité collective reconductible à des époques et dans des lieux multiples, mais dont la physiologie est imprécise. De quoi s'agit-il donc? Pourquoi la bohème nous semble-t-elle si familière? Sur quoi s'appuie-t-elle et à quoi s'oppose-t-elle? Telles sont quelques-unes des questions qui seront discutées dans ce livre.

Pour comprendre la nature de ce phénomène, il faut d'abord le dater. Ce n'est pas là une mince affaire. Les histoires de la bohème en France la font remonter à la France de 1830 où elle

aurait trouvé naissance chez les petits romantiques qui ont défendu Victor Hugo et le théâtre romantique face aux classiques lors de la célèbre bataille d'*Hernani*. Elle a ensuite fleuri dans le Quartier latin de Paris, dans le milieu du petit journalisme et des ateliers d'artistes, celui que peint Henri Murger dans ses *Scènes de la vie de bohème*. Après la Commune de Paris (1871), pendant laquelle certains écrivains-journalistes ont pris fait et cause pour l'insurrection populaire, la bohème s'est épanouie dans les cabarets littéraires et artistiques, surtout le Chat noir, où les poètes et les chanteurs, connus ou inconnus, venaient essayer devant le public leurs nouvelles pièces. Dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, la concentration d'artistes et d'écrivains étrangers à Paris, de Picasso à Hemingway, et l'éclosion de nombreux mouvements d'avant-garde vont faire se confondre l'histoire de l'art moderne et l'histoire de la bohème jusqu'en 1930 environ, après quoi la bohème aurait disparu de la scène.

Ces bornes historiques ne sont rien moins qu'arbitraires. Dans la préface des *Scènes* en 1851, Henri Murger avait déjà cru utile de citer les noms de quelques personnages exemplaires, tels Clémence Isaure, François Villon, Clément Marot, Molière et Gilbert pour donner une épaisseur historique au phénomène qu'il baptisait. En amont, on s'accorde pour voir la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle comme le moment non d'apparition<sup>1</sup>, mais de massification d'un prolétariat des lettres composé d'individus « suréduqués et sous-employés<sup>2</sup> » ainsi que de multiplication des discours sur le « pauvre diable » dans le milieu littéraire. En aval, la bohème peut s'étendre jusqu'aux bobos et à la « classe créative<sup>3</sup> » d'aujourd'hui.

L'usage de bornes historiques nettes et le débat sur ces mêmes bornes est en réalité une spécificité de l'historiographie française. Les autres spécialistes, tels Daniel Cottom, Cesar

1. Roger Chartier, « Espace social et imaginaire social : les intellectuels frustrés au xvii<sup>e</sup> siècle », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 37-2, 1982, p. 389-400.

2. Robert R. Darnton, *Bohème littéraire et Révolution. Le monde des livres au xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 1983, p. 20.

3. Richard Florida, *The Rise of the Creative Class : And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Books, 2002.

Graña, Helmut Kreuzer et Elizabeth Wilson<sup>4</sup>, s'ils reconnaissent l'antériorité du « prototype parisien<sup>5</sup> », ne se sont pas embarrassés de telles limitations parce qu'ils étudient le phénomène sur le plan international. Il n'y a aucune raison valable, en effet, de réduire l'histoire de la bohème à Paris ou même à la France. L'imaginaire de la bohème a essaimé partout dans le monde occidental<sup>6</sup>. Chaque fois que les mêmes conditions ont été réunies (une métropole culturelle, une population d'artistes et d'écrivains trop large pour le marché local, condamnant la plupart d'entre eux à la pauvreté), une bohème et des discours sur la bohème ont surgi. À Milan, les *scapigliati*, parmi lesquels Ugo Tarchetti Arrigo Boito, proche des chemises rouges de Garibaldi, ont constitué dans les années 1860 l'un des premiers mouvements d'avant-garde de l'Italie moderne. Au même moment, de l'autre côté de l'Atlantique, se réunissent à la brasserie Pfaff's de New York de jeunes écrivains qui font de Walt Whitman le « *Prince of Bohemia* ». À San Francisco existe dans les années 1870 un « *Bohemian Club* » où brille Mark Twain. Vingt ans plus tard, le « Club des six éponges » consomme de la bière et fait des vers au café Ayotte, dans le quartier latin de Montréal. À Madrid a été formée en 1913 une « Société bohème » qui a réuni plus de 90 adhérents sous l'égide d'Ernesto Bark, auteur de *La Santa bohemia*, et d'Alejandro Sawa, lequel avait passé quelque temps parmi les immigrés espagnols à Paris. Après la Première Guerre mondiale, le terme de « bohème » a moins servi à qualifier les milieux d'artistes des grandes métropoles. Néanmoins, certains traits des mouvements dadaïste, beatnik, hippie ou punk se rattachent directement à la bohème : consommation de tabac,

4. Daniel Cottom, *International Bohemia. Scenes of Nineteenth Century Life*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2013; Cesar Graña, *Bohemian versus Bourgeois. French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*, New York/Londres, Basic Books, 1964; Helmut Kreuzer, *Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Stuttgart, J. B. Metzlersche, 1968; Elizabeth Wilson, *Bohemians. The Glamorous Outcasts*, Londres et New York, Tauris Parke, 2000.

5. Orlo Williams, « The Parisian Prototype », dans *Vie de bohème*, Londres, Martin Seeker, 1913, repris dans Cesar et Marigay Graña (dir.), *On Bohemia. The Code of the Self-Exiled*, New Brunswick et Londres, Transaction Publishers, 1990, p. 59-66.

6. Pascal Brissette et Anthony Glinoe (dir.), *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

d'alcool et de drogue en larges quantités, costumes et coiffures originaux, goût pour la provocation, vie nocturne, dédain pour l'argent, résistance à la morale bourgeoise, existence à la limite de la légalité, etc. Dans cette perspective, le jeune Marinetti, Guy Debord et l'Internationale situationniste, la Factory d'Andy Warhol<sup>7</sup> et les punks des Sex Pistols ont été les héritiers des bohèmes du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'histoire des événements, des groupes, des œuvres associés à la bohème en croise une autre dont elle ne peut être dissociée. L'histoire de la bohème est aussi, peut-être surtout, celle de ses représentations imaginaires. Le mythe de la bohème, tel qu'il est encore vivace aujourd'hui, repose beaucoup sur le succès de quelques œuvres qui l'ont transmis de génération en génération.

Il faut d'abord se reporter en 1849. Henri Murger a commencé à publier quatre ans plus tôt dans le *Corsaire-Satan* des *Scènes de la bohème*. Les épisodes, encore détachés les uns des autres, paraissent sans grand succès jusqu'à ce que le vaudevilliste Théodore Barrière le sollicite pour en faire l'adaptation. Cette fois, c'est le triomphe : le prince-président Louis-Napoléon Bonaparte assiste dans une salle comble à la première de *La vie de bohème* au théâtre des Variétés, le 22 novembre 1849, et applaudit avec les autres spectateurs. Cent représentations durant, pour une moyenne estimée de 1500 spectateurs par soir, le théâtre ne désemplit pas. Signe de reconnaissance rapide de la pièce : elle passe du répertoire des Variétés à celui de l'Odéon puis à celui de la Comédie-Française. Le succès le plus durable ne sera pas cependant celui de la pièce, mais bien la réunion en recueil des épisodes parus dans la presse, avec une préface et un début inédits, sous le titre de *Scènes de la vie de bohème*. Le livre paraît au début de 1851 et va attacher pour toujours le nom de Murger à la bohème.

Si le succès et l'influence de Murger ont été bien réels au XIX<sup>e</sup> siècle, l'opéra de Puccini va amener les personnages créés par Murger et l'imaginaire de la bohème dans son ensemble à un tout autre niveau de notoriété. Aujourd'hui encore, *La bohème*

7. Stéphane Dorin, *Velvet Underground. La Factory et l'invention de la bohème pop*, Paris, Archives contemporaines, 2016.



(en français dans le texte) est l'un des opéras les plus connus et les plus joués du répertoire. Il a pourtant eu une élaboration difficile. Les deux librettistes choisis par Puccini, Giuseppe Giacosa et Luigi Illica, tous deux auteurs dramatiques à la mode, travaillent pendant pas moins de trois ans pour s'accorder et se conformer aux désirs du compositeur. Finalement, l'opéra, adaptation libre de l'œuvre originale, est créé au Teatro Regio de Turin le 1<sup>er</sup> février 1896, avec un orchestre dirigé par le jeune Arturo Toscanini et une scénographie signée par l'affichiste d'origine russe Adolfo Hohenstein. Le succès est immédiat et, malgré un accueil critique d'abord plutôt réservé, ira croissant. L'opéra est joué un peu partout en Italie en 1896 puis à Buenos Aires, Lisbonne, Moscou, Berlin en 1897 et à Paris en juin 1898. Un siècle plus tard, la comédie musicale qui en est tirée, *Rent* de Jonathan Larson, deviendra l'une des plus célèbres productions de Broadway.

Pour les francophones du monde entier, la bohème est au moins autant associée à la chanson de Charles Aznavour qu'à l'opéra de Puccini. Sortie en 33 tours en 1965, la chanson a été écrite par Aznavour et Jacques Plante, quelque temps plus tôt, pour la comédie musicale *Monsieur Carnaval*. Elle devait d'ailleurs être enregistrée par le chanteur d'opérette Georges Guétary qui en tiendra rigueur à Aznavour. Celui-ci connaissait déjà le succès, après des années de pauvreté, depuis plus d'une décennie au moment de la sortie du disque. « La Bohème » va devenir sa chanson phare à l'échelle internationale, entrant dans le palmarès des meilleures ventes de 1965 non seulement en France (où elle occupera la première place pendant trois semaines), mais en Argentine, au Brésil et ailleurs. Qui ne se souvient des vers de la chanson : « La bohème, on était jeunes, on était fous », « Nous ne mangions qu'un jour sur deux » et « Nous récitons des vers / groupés autour du poêle / en oubliant l'hiver » ?

Ces œuvres surnagent dans une mer de discours et contribuent en même temps à en dessiner les contours et les reliefs immergés. Leur durable succès dissimule l'existence d'une multitude de discours et d'autres produits culturels où se laisse voir la vie de bohème : pensons pour ne prendre qu'un exemple à l'enseigne du Chat noir, l'une des images de Paris les plus souvent reproduites. La bohème est une construction jamais

terminée parce que poursuivie aujourd'hui encore à coups de livres, d'expositions, de films et de sites Internet, de par le monde.

### La bohème en théorie

La représentation de la bohème s'est épanouie dans les discours ambiants malgré l'absence d'une définition stable donnée à la bohème et même *au* bohème. Il en a été ainsi dès la fameuse préface des *Scènes de la vie de bohème* qui précisait ce que le la bohème n'est pas (les bas-fonds de la société, les bohémiens errants), où elle se trouve (Paris), quand elle apparaît dans l'existence (dans la jeunesse des artistes et écrivains sans ressources), comment la classifier en sous-groupes (la bohème ignorée, la bohème des amateurs, la bohème officielle), sans jamais expliquer ce qu'est véritablement la bohème<sup>8</sup>. Quelques années plus tard, Karl Marx procède par énumération de types sociaux (« des vagabonds, des soldats licenciés, des forçats sortis du bagne, des galériens en rupture de ban, des filous, des charlatans, des lazzaroni, des pickpockets, des escamoteurs ») pour désigner « cette masse confuse, décomposée, flottante, que les Français appellent la *bohème*<sup>9</sup> ». En conséquence, et à la différence d'un groupe social délimité par une appartenance institutionnelle (les acteurs de la Comédie-Française, par exemple) ou par une déclaration d'adhésion (les signataires d'une pétition ou d'un manifeste), il n'existe pas d'archives pour déterminer qui peut et qui ne peut pas faire partie de la population considérée. La délimitation de la population dépend de l'autorité des énonciateurs qui ont dressé les listes de prétendus bohèmes : on est bohème parce qu'on s'est dit ou parce qu'on a été dit bohème par certaines plumes légitimes. La bohème est par excellence un objet construit par son historiographie.

Il n'est pas certain que le flou ontologique ait grevé le développement de l'imaginaire de la bohème. Au contraire, l'indécision sémantique et l'indétermination sociale ont pu être ses

8. Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème*, éd. Sandrine Berthelot, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2012.

9. Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Éditions sociales, 1969, p. 76. C'est lui qui souligne.

meilleurs outils de survie, le terme se maintenant d'autant mieux qu'il ne colle pas à une réalité unique. Quoiqu'il en soit, quand les chercheurs se sont saisis de cet objet<sup>10</sup>, ils ont généralement évité la définition critérielle qui avait prévalu au XIX<sup>e</sup> siècle, sans pour autant trouver de solution satisfaisante. Elizabeth Wilson annonce par exemple en ouverture de *Bohemians. The Glamorous Outcasts* ses doutes sur ce qu'est vraiment la bohème, mais poursuit ensuite sans tenter de dissiper ces doutes<sup>11</sup>. Les chercheurs en *bohémologie* ont souvent procédé, face à l'absence de définition stable de la bohème, en l'associant à un concept particulier. On peut repérer trois ensembles de concepts sans les distinguer nettement : ceux qui insistent sur la dimension collective ; ceux qui insistent sur la dimension individuelle ; ceux qui insistent sur la dimension idéologique.

Mettons dans le premier ensemble un certain nombre de concepts : communauté, groupe social, réseau, milieu. La « vie de bohème » suppose une forme de collectif. Il en va de l'évidence. La vie de bohème se concentre dans des quartiers (Montmartre, Quartier latin), s'attache à des lieux fréquentés par une pluralité d'individus (cafés, ateliers), s'exprime dans des groupes constitués (Buveurs d'eau, Hydropathes) ou informels (habitués d'un café, d'un restaurant ou d'un théâtre, équipe de rédaction d'un journal). Cependant, la cohésion groupale est faible entre eux. Il y a concentration dans l'espace, pratiques sociales similaires, il y a un être-au-monde commun, mais pas de communauté délimitée. D'ailleurs, dans l'éventail des formes collectives réunissant des artistes, la bohème tend vers les formes les moins institutionnalisées : on les retrouve dans les cafés et dans les dîners, mais ils ne forment que rarement des cénacles et des

10. De quelles disciplines émanent ces contributions ? Essentiellement de l'histoire culturelle, de la sociologie de la culture et de la sociologie historique de la littérature. C'est large et étroit à la fois : étroit parce que d'autres disciplines intellectuelles, la philosophie de l'art, l'esthétique, la mythocritique et la stylistique, entre autres, ne s'y sont pas du tout intéressés ; large parce que les croisements entre sociologie, histoire, histoire de l'art et études littéraires à propos des phénomènes artistico-littéraires ont été nombreux et féconds.

11. « Yet although the definitions offered were many and various, all were unsatisfactory, for our clichéd idea of the rebel artist turns out to be a Frankenstein's monster of a figure, patched up from competing and incompatible characteristics » (Elizabeth Wilson, *Bohemians*, op. cit., p. 1).

communautés établies et ils fuient les associations officielles, chaque acteur pouvant d'ailleurs appartenir en même temps à plusieurs formes collectives. On pourrait utilement voir dans la bohème un réseau social composé d'un certain nombre de microréseaux changeants. C'est ce qu'a bien saisi Firmin Maillard quand il a évoqué la Brasserie des Martyrs, haut-lieu de la bohème parisienne sous le second Empire, sous la forme de tables réunissant des clans différents entre lesquels se promène le narrateur<sup>12</sup>. Le concept de milieu est également bien adapté parce qu'il permet d'envisager le croisement de personnes issues de groupes sociaux très différents dans une zone géographique<sup>13</sup>.

Quel que soit le concept privilégié, ils se confrontent tous au paradoxe relevé par Nathalie Heinich : comment être ensemble quand on est singuliers<sup>14</sup> ? Comment le besoin de se singulariser s'exprime-t-il par l'adhésion non pas à un groupe social particulier, mais à une façon d'être, à un récit premier, à un modèle structurant ? Comment désir de singularité et désir de familiarité se combinent-ils, comment la contagion entre les pratiques singulières s'opère-t-elle pour faire émerger quelques scénarios dominants ? Un deuxième ensemble de concepts permet de répondre à ces questions : y prennent place les concepts de mythe, de style (ou de socio-style), de scénario auctorial, de paratopie, d'ethos, de posture et de mode de vie. La vie de bohème suppose, autant qu'un vivre-ensemble, un savoir-vivre, une manière de se comporter, d'aborder l'existence, les autres et l'art. Dick Hebdige<sup>15</sup> parle d'un « style de vie » dans les sous-cultures à propos des beatniks, des hipsters ou encore des punks qui exhibent leurs propres codes, affichent leur refus jusque dans leur apparence extérieure. Pierre Bourdieu insiste lui aussi sur le « style de vie bohème », élaboré aussi bien contre l'exis-

12. Firmin Maillard, *Les derniers bohèmes. Henry Murger et son temps*, Paris, Sartorius, 1874 (CW, p. 740-802).

13. Georg Stanitzek, « Die Bohème als Bildungsmilieu: Zur Struktur eines Soziotopos », *Soziale Systeme*, 16-2, 2010, p. 408-418. On peut lire une version française de cet article sous le titre « La bohème comme milieu de formation : structure d'un topos social », *Trivium*, 18, 2014, URL : <http://journals.openedition.org/trivium/4993>.

14. Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, p. 131.

15. Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Londres, Routledge, 1979.

tence rangée des peintres et écrivains officiels que contre le style de vie bourgeois et qui aurait eu un rôle séminal pour l'élaboration de l'identité d'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. Chez Bourdieu, la rupture avec le bourgeois, sa morale, son goût du kitsch, son matérialisme vulgaire, sont constitutifs de la formation d'un champ littéraire relativement autonome : « la rupture avec le monde ordinaire [...] est inséparable de la constitution du monde de l'art comme un monde à part, un empire dans l'empire<sup>17</sup> ». La bohème exprime dans la théâtralisation de son existence (la « vie d'artiste ») ce qu'un Baudelaire, un Flaubert ou un Manet viendront théoriser et mettre en pratique dans leurs œuvres. De son côté, Nathalie Heinich s'emploie à décrire la constitution et les variations du « régime de singularité » chez les écrivains et les artistes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, régime qui trouve sa première expression dans la bohème et dans les valeurs (l'inspiration contre le travail, le don contre l'apprentissage, l'excentricité contre la conformité) qui la caractérisent<sup>18</sup>.

Sur des bases théoriques différentes, les recherches sur la posture, l'ethos et les scénarios auctoriaux<sup>19</sup> proposent elles aussi, plus ou moins soutenues sur une analyse sociohistorique selon les cas, un répertoire de façons d'être entre lesquelles l'acteur social, plus ou moins consciemment, choisit à un moment de sa carrière artistique. La bohème, à partir des années 1840, est deve-

16. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998, p. 98. Bourdieu emprunte beaucoup ici à Albert Cassagne dans son livre de 1906 *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* (Genève, Slatkine reprints, 1993) : selon Cassagne, le bohème serait une réaction à la normalisation de l'avant-garde romantique après 1830. La bohème, première représentante d'une défense acharnée de l'art pour l'art et du rejet de la vie et de la morale courantes, aurait attiré ceux qui n'ont pu ou voulu faire cette adaptation, « comme le précipité laissé par la combinaison au fond du vase » (p. 63). Pour le dire avec Cassagne, le bohème prend des allures spécifiques « pour compenser son infériorité sociale » (p. 62).

17. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 103.

18. Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, op. cit.

19. Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2010 ; José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007 ; Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004 ; Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

nue l'une des principales options disponibles. Chacun de ces concepts articule les niveaux du verbal et du non-verbal dans la « présentation de soi », chacun permet de saisir les ajustements individuels aux schémas préexistants dans la collectivité dans laquelle l'individu se reconnaît. On pourrait en dire de même du concept de style dont Marielle Macé a montré toute la complexité parce qu'il conjoint style d'écriture et style de vie<sup>20</sup>. Il a même été question de « socio-style » s'agissant de la bohème<sup>21</sup>.

Il en va de même du concept de « mythe », sans doute celui qui a été le plus souvent employé s'agissant de la bohème. Par exemple, la thèse de doctorat restée inédite de Colette Lenoir, *Le mythe de la bohème au XIX<sup>e</sup> siècle* (1992), soutient que du fait des circonstances historiques (arrivée massive d'écrivains et d'artistes porteurs d'une vision élitiste et héroïque de l'art qui entre en contradiction avec l'utilitarisme et l'égalitarisme ambiants) se développe chez les jeunes artistes de cette époque le mythe de la bohème comme univers compensatoire, associé à la jeunesse et à la création. Tous ces concepts, sans entrer ici dans les débats sur ce qui les distingue et les rapproche, présentent tous l'avantage de faire jouer le réel et l'imaginaire, d'articuler le social et la perception individuelle du social<sup>22</sup>. L'avantage est considérable s'agissant d'un phénomène comme la bohème où les transpositions entre le fictif et le réel ont été si nombreuses : on a vu ainsi des personnages de fiction (les Rodolphe et Marcel de Murger) signer des articles de journaux et des individus réels transposés dans des romans à clés.

La troisième approche, quasi absente du côté francophone mais dominante des côtés anglophone et germanophone, ne se

20. Marielle Macé, *Styles. Une critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF-Essais », 2016.

21. Le procédé, coutumier des magazines, du « nuage » de caractéristiques jugées pertinentes, mais insuffisantes en elles-mêmes, a eu une résonance scientifique (quoique contestée) avec l'exploration par le Centre de communication avancée, dans les années 1980-1990, des « socio-styles », classification socioculturelle des personnes d'après un certain nombre d'indicateurs (Didier Georgakakis, « Une science en décalage ? Genèses et usages des "socio-styles" du Centre de communication avancée (1972-1990) », *Genèses*, 29, 1997, p. 51-74).

22. Le mythe, écrit Pascal Brissette, « est un dispositif herméneutique qui s'interpose entre les hommes et le réel empirique » (« Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *CONTEXTES*, 2008, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/1392>).

limite pas à une population d'écrivains et d'artistes et privilégie plutôt la dimension sociale du phénomène<sup>23</sup>. Cette approche de type idéologique, même si l'idéologie en question peut s'exprimer autant dans les écrits d'auteurs qui ont participé à la vie de bohème de leur temps que d'auteurs qui s'en sont tenus éloignés, prend la bohème comme un modèle de résistance non organisée, au sein même de la société bourgeoise, contre l'ordre bourgeois. En 1960, l'Allemand Helmut Kreuzer voit dans les différentes incarnations de la bohème une sous-culture d'intellectuels antibourgeois dans les sociétés industrielles modernes (qu'elles soient capitalistes, socialistes ou fascistes)<sup>24</sup>. Peu après, aux États-Unis, César Graña rapporte la bohème, dans la continuité de l'analyse sartrienne d'une rupture au XIX<sup>e</sup> siècle entre l'écrivain et son public, à une section de la bourgeoisie cultivant la sensibilité et les valeurs non utilitaires, tandis que le reste de la bourgeoisie communique alors dans la recherche de profit et la commercialisation impersonnelle du marché<sup>25</sup>. Vingt ans plus tard, Jerrold Seigel conteste l'idée d'une opposition terme à terme entre bohème et bourgeoisie, « la bohème n'était pas un domaine étranger à la vie bourgeoise mais l'expression d'un conflit surgi dans son sein même<sup>26</sup> ». À chaque étape de son développement, entre 1830 et 1930, la bohème parisienne n'a pas été un courant esthétique, mais plutôt un « élément de l'histoire du développement d'une conscience et d'une expérience bourgeoises<sup>27</sup> ». Elle n'a pas valeur ni vocation révolutionnaire. Bien au contraire, elle est le signe même, un signe particulièrement visible, de la capacité de la société bourgeoise à s'adapter à ce qui semble la contrecarrer, à créer des zones nouvelles d'intégration de la dissidence. En ce sens, l'analyse de la bohème rejoint celle de la contre-culture qui aurait d'une certaine manière pris le relais de la bohème dans la société occidentale des années 1960

23. Mary Gluck, « Theorizing the Cultural Roots of the Bohemian Artist », *Modernism/Modernity*, 7-3, 2000, p. 351-378.

24. Helmut Kreuzer, *Die Boheme*, *op. cit.*

25. César Graña, *Bohemian versus Bourgeois*, *op. cit.*

26. Jerrold Seigel, *Paris bohème (1830-1930)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1991, p. 20.

27. *Ibid.*, p. 378.

comme ensemble de démarches oppositionnelles à la culture ambiante.

### L'imaginaire social

L'approche par concepts suscite donc autant d'insatisfactions que de découvertes. Pas plus qu'on ne peut décréter que la bohème est exclusivement « ceci » ou « cela », on ne peut l'appréhender à travers un concept unique, mais plutôt par une combinatoire de concepts opératoires. Le concept d'imaginaire social peut-il alors embrasser la réalité multiforme de la bohème ? Souvent employé en histoire culturelle, déjà théorisé par Cornelius Castoriadis et par Pierre Popovic<sup>28</sup>, le concept d'imaginaire social a trouvé une définition convaincante dans le travail d'Alex Gagnon, qui le définit comme « l'ensemble, instable et pluriel, des interprétations et des représentations du monde que les individus et les groupes composant une collectivité reçoivent, produisent et font à leur tour circuler pour donner sens à leur réalité et par l'intermédiaire desquelles ils se représentent ce que *sont* et *devraient être* le monde qu'ils habitent et toutes ses composantes, humaines et non humaines [...] »<sup>29</sup>. D'après Gagnon, l'imaginaire social se caractérise par quatre traits : la transmédialité (tous les types de signes et tous les médias peuvent être mobilisés, pas seulement le discours verbal), l'historicité (les représentations subissent à la fois une force d'inertie et une force de transformation, en sorte qu'il faut étudier les changements que connaissent les figures de l'imaginaire social), la socialité (il y a toujours tension entre l'individuel et le collectif, que ce soit dans la naissance, la transmission ou la perpétuation des figures de l'imaginaire social) et la pluralité (il est objet de débats, de tensions et de concurrences). Le concept est globalisant : il s'agit d'appréhender la totalité des représentations<sup>30</sup> et des interpréta-

28. Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975 ; Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008.

29. Alex Gagnon, « Pour une histoire de l'imaginaire social. Synthèse théorique autour d'un concept », article à paraître dans la revue *Sociologie et sociétés*. Aimable communication de l'auteur.

30. Dans cette perspective, les représentations consistent à « présenter à nouveau » sous la forme de signes, des choses qui ne sont pas présentes parce



tions du monde dans une société et un moment donnés. Toutefois, il peut être appréhendé par secteurs (l'imaginaire littéraire) et par objets (l'imaginaire du travail) pour autant que le chercheur n'oublie pas les interactions entre ces ensembles corrélés de représentations. La bohème est, me semble-t-il, l'un de ces objets « denses » qui, écrit encore Gagnon, « un peu comme des carrefours, manifestent ou totalisent, pour ainsi dire, les essentielles préoccupations d'une collectivité<sup>31</sup> ».

La bohème présente le cas exemplaire de la coïncidence entre une configuration socio-économico-démographique (l'arrivée sur le marché de jeunes artistes et d'hommes de lettres pauvres et aux habitudes de vie jugées non conformes) et un ensemble de représentations, un tissu d'images mentales créées par des objets visuels et par des objets discursifs qui en font état, en décrivent la physiologie, en racontent les aventures. Dans la bohème, il n'y a pas de primauté de l'imaginaire sur le social ni des conditions sociologiques sur les conditions discursives. Il y a constante interaction et interdépendance entre les deux : sans individus à la fois pour l'incarner et pour l'écrire ou la peindre, pas d'imaginaire de la bohème ; sans imaginaire auquel adhérer, pas d'adhésion possible à cet imaginaire. Le concept d'imaginaire social me semble pouvoir embrasser cette réalité double et intégrer le réel et le fictif, le singulier et le collectif, le conforme et le subversif, que les autres concepts échouent à considérer d'un même tenant.

La bohème, comme figure de l'imaginaire social, présente deux caractéristiques remarquables. En premier lieu, elle n'est pas unanime ou univoque ; comme tout ensemble de représentations, la bohème a donné lieu à des rivalités d'interprétations : il y a une tendance dominante, issue principalement des souvenirs romancés de Henri Murger, mais aussi des tendances concurrentes, parfois appelées bohème rouge (plutôt insurrectionnelle), bohème noire (où priment la pauvreté et le désespoir) et bohème dorée (où le mode de vie de la bohème relève plutôt de la pose). Un imaginaire commun ne suppose pas

qu'immatérielles, disparues ou empiriquement inexistantes (Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1981).

31. Alex Gagnon, « Pour une histoire de l'imaginaire social », *loc. cit.*

une connotation uniforme. Les discours positifs et les discours péjoratifs sur la bohème se sont toujours fait concurrence. Quel que soit le signe apposé, les topiques sont remarquablement similaires d'un texte à l'autre, signe d'une élaboration collective, non concertée et continue d'une figure de l'imaginaire social au cours des deux derniers siècles.

En second lieu, la bohème est la principale pourvoyeuse des représentations dont elle est l'objet. La bohème est la première industrie de fabrication de son propre imaginaire et, par glissement, de sa propre histoire. Dans l'espace public du café, elle est en représentation constante ; dans l'espace privé, elle poursuit sa mise en scène de soi. Elle parachève cet exhibitionnisme constitutif dans les innombrables représentations visuelles ou littéraires d'elle-même. Les individus sont labellisés « bohèmes » en fonction de ce qu'ils ont vécu, mais aussi, consécutivement, en fonction des représentations qu'ils donnent et que leurs contemporains corroborent. La bohème ainsi conçue du point de vue des imaginaires qu'elle déploie (par des auto- et des hétéro-représentations d'elle-même) est indécidablement réelle et textuelle. Depuis les *Scènes de la vie de bohème*, il est de coutume pour les bohèmes de parler eux-mêmes de leur vie passée ou présente, de la mettre en scène, d'exhiber devant le lecteur le spectacle de la vie intime. L'œuvre de Murger n'est qu'un sommet dans une énorme masse de textes de toutes natures : articles et chroniques de presse, poésies, romans, souvenirs d'artistes et d'écrivains, interviews, etc. Il y a donc une histoire de la bohème par les textes, qui double l'histoire de la bohème *réelle* et interagit avec elle : les jeunes gens qui débarquent dans la carrière des lettres ou des arts ont connaissance du type bohème et de sa mise en scène par Murger, Puccini ou d'autres, ils cherchent à ressembler à un modèle tout à la fois historique et imaginaire. La bohème offre ainsi l'un des plus remarquables exemples de tourniquet entre la fiction et la référence, les pratiques et les représentations, le réel et l'imaginaire. Cela doit être vrai parce que « Je l'ai lu dans Murger », dit un personnage du *Bachelier* de Jules Vallès<sup>32</sup>.

32. Jules Vallès, *Le bachelier*, Paris, Charpentier, 1881, p. 47.

## Les lieux communs de l'imaginaire de la bohème

En 1849, le journal *La Silhouette* publie une « Notice géographique, historique, politique et littéraire sur la Bohème » qui s'ouvre ainsi : « La bohème dont il s'agit est incluse dans le département de la Seine ; elle est bordée au nord par le froid, à l'ouest par la faim, au midi par l'amour, à l'orient par l'espérance<sup>33</sup>. » Quarante ans plus tard, l'écrivain Frank Gelett Burgess illustre l'un de ses livres d'une « Map of Bohemia » qui montre cette région bordée par le « Great Philistine Desert » et les « Hills of Fame », peuplée par les villes Vanitas, Veritas et Crudelitas et jouxtant les régions Philistia, Licentia et Vagabondia. Ces représentations allégoriques témoignent à leur façon de l'impossibilité d'étudier exactement la démographie et la topographie du pays de la bohème. Tout au plus peut-on explorer les lignes de crête de son imaginaire. C'est ce à quoi, au risque de perpétuer la mythologie que j'étudie, je vais m'astreindre dans les lignes qui suivent à passer en revue les principaux motifs de l'imaginaire de la bohème.

La liste doit commencer par le motif de la jeunesse. Artistes débutants, étudiants, jeunes actrices : celles et ceux qui expérimentent la vie de bohème sont au commencement de leur carrière et ont souvent quitté depuis peu le foyer familial. Les bohèmes n'ont encore que des espérances, ils sont sortis de l'enfance, mais ne connaissent ni la responsabilité du père de famille ni la vie régulière de l'employé. Il faut insister sur le fait que cette jeunesse n'est pas seulement une affaire d'âge, parce qu'elle est aussi d'ordre social : la bohème rassemble des individus souvent nés sans richesse et qui n'ont pas encore percé dans leur domaine. Leur jeunesse est la marque même de leur mise à l'écart d'une société bourgeoise qui valorise avant tout le travail et la famille. Mais la jeunesse leur assure aussi une certaine

33. [Auguste Vitu], « Notice géographique, historique, politique et littéraire de la bohème », *La Silhouette*, 25 novembre 1849 (CW, p. 555). Trois ans plus tard paraît cette variation : « Le pays de la Bohème est une triste contrée, bornée au nord par le besoin, au sud par la misère, au levant par l'illusion, et au couchant par l'hôpital. Elle est arrosée par deux rivières intarissables : l'Impudence et la Honte » (A. de Calonne, « Voyage au pays de la Bohème », *Revue contemporaine*, 30 septembre 1852 [CW, p. 265]).

bienveillance quand ils font partie de mouvements de contestation ou quand leurs fêtes troublent l'ordre public.

Au motif de la jeunesse s'ajoute celui de la pauvreté. « L'art, expliquait l'un des frères Desbrosses, c'était la détresse librement acceptée, la vache enragée à tous les repas, mais c'était aussi l'ascension de ces hauts sommets où nous placions notre idéal<sup>34</sup>. » Il ne s'agit donc pas d'une misère haïe, mais au contraire revendiquée comme un gage d'authenticité. Le bohème n'est pas seulement pauvre parce qu'il obtient difficilement de l'argent. Il est pauvre aussi parce qu'il dépense rapidement l'argent qu'il obtient et peine à l'accumuler. Certes, les tenants du capital s'échinent à le déposséder ou à le doter *a minima*, mais il s'inflige lui-même des entreprises vouées à l'échec. Et quand il a de l'argent il le dépense immédiatement en orgies avec l'élue de son cœur et ses amis, en achats ou en dons.

La bohème a aussi un rapport particulier au temps. Si elle forme une sorte de prolétariat des lettres et des arts, il s'agit d'un prolétariat temporaire parce que la jeunesse et la bohème sont l'une et l'autre condamnées à passer. Le dernier chapitre des *Scènes de la vie de bohème* n'est-il pas intitulé « La jeunesse n'a qu'un temps » ? Le mouvement que les représentations de la bohème décrivent, fût-il errant, aboutit à quelque chose. Le bohème ne s'éternise pas dans sa condition : il est appelé à en sortir ou à en souffrir. Cet être de mouvement refuse l'immobilité sociale. Il chemine sans but mais pas sans direction. La vie de bohème a un rythme particulier, à la fois régulier et irrégulier. Le temps de la jeunesse pauvre, dix ans tout au plus, est ponctué de nombreux micro-événements : changements de logement fréquents, travail précaire, amours éphémères. S'il apprécie le *farniente*, le bohème passe la plus grande partie de son temps à exercer son activité artistique : l'écriture d'articles de presse, la réalisation d'un tableau, d'une sculpture ou d'un morceau de musique ou encore la lecture ou la spectature d'œuvres dont il doit rendre compte ou dont il veut se servir dans sa propre pratique. Cependant, toutes ces activités ne le font guère changer de vie. Ce n'est qu'ensuite, à sa sortie de la bohème, que sa

34. Cité par Pierre Dufay, « Des Buveurs d'eau à "La vie de Bohème" », *Mercurie de France*, 571, 1922, p. 32.

trajectoire connaîtra une accélération (mariage, marques de reconnaissance, œuvres importantes). Derrière l'apparence du temps long du loisir, le temps qui passe est une véritable obsession de la bohème. Murger l'avait bien compris : « Une pendule ! disait Rodolphe, qui n'avait jamais pu se soumettre à l'impérieuse tyrannie du cadran, mais c'est un ennemi intime qui vous compte implacablement votre existence heure par heure, minute par minute, et vous dit à chaque instant : voici une partie de ta vie qui s'en va<sup>35</sup>. » Jusque dans sa vie quotidienne d'homme jeune, le bohème est à la fois homme de la nostalgie et de l'urgence de vivre intensément. La bohème, insistait Aznavour, « cela ne veut plus rien dire du tout ».

Au rapport au temps, il faut ajouter le rapport à l'espace. La constitution de quartiers bohèmes comme Greenwich Village et SoHo à New York, Schwabing à Munich et San Telmo à Buenos Aires montrent la tendance des artistes à vivre, travailler et s'amuser dans une zone délimitée de la ville, souvent un quartier populaire aux loyers modiques qu'ils viennent coloniser. À l'intérieur de cette enceinte qu'ils connaissent comme leur poche, les bohèmes aiment flâner dans les rues et envahir les cafés quand ils ne travaillent pas avec acharnement dans leur mansarde (la mansarde, le café et la rue sont d'ailleurs les trois lieux de l'action de l'opéra de Puccini). Autant la mansarde sert de refuge contre les agressions extérieures, autant le café sert de lieu de rassemblement, voire de reprise de pouvoir par le collectif. Attachés à un quartier, les bohèmes sont en perpétuel mouvement.

La vie de bohème se vit à plusieurs. Elle est partagée entre moments de solitude, moments en couple et moments en groupe. Le bohème est un élément d'un milieu, d'un réseau qui lui sert de soutien face à une société hostile. L'individu bohème ne s'entend pas sans relation à un réseau ou à un groupe. Autour de lui sont les autres bohèmes, compagnons d'infortune, mais aussi comparses de farces, amateurs de beuveries et d'amours faciles. Les amis bohèmes sont bien plus que des confrères : plutôt des frères de misère avec qui on partage son malheur, sa chambre, son repas, son vin. Le bohème est aussi amoureux, mais les relations de longue durée lui sont étrangères : on aime,

35. Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème*, op. cit., p. 356.

on souffre, puis on se détache avant que le cycle ne recommence avec une autre.

En tout, le bohème procède avec excès. Écoutons le Rodolfo de Puccini :

Eh bien, voilà : je suis poète !  
 Quelle est ma tâche ? J'écris !  
 Quelle est ma vie ? Je vis !  
 Ma gaieté pour compagne,  
 Je chante, nuit et jour,  
 Mon hymne au dieu d'amour<sup>36</sup> !

Loin de s'excuser de vivre sa vie, notre bohème se réjouit des trésors immatériels qui compensent sa pauvreté matérielle. Le volontarisme, la soif de vivre sont partout présents dans les rangs de la bohème : le bohème refuse de faire des économies, s'enivre dès que possible, mange abondamment quand il en a l'occasion, exerce volontiers sa liberté sexuelle. Bref, il vit pleinement, sans souci du lendemain, et si jamais l'hiver est rigoureux, on peut toujours en venir à brûler son manuscrit dans la cheminée ! Le bohème consomme et il consume son existence, préférant l'excès en tout. Il aime l'amour, l'amitié, il travaille à son œuvre des journées et des nuits durant et, quand il se mêle de politique, il se jette à corps perdu dans les idées les plus radicales, toujours prêt à participer à l'insurrection qui vient (à l'exemple des compagnons de Marius dans *Les misérables* de Victor Hugo) sans pour autant devenir un révolutionnaire professionnel. Dans la bohème domine une culture de l'excès, allant de la jouissance immédiate au malheur le plus profond, et cette culture veut s'élever contre la tempérance bourgeoise.

Tout cela se fait un sourire au coin des lèvres. Chez lui, la joie de vivre n'est jamais loin du mal de vivre. Le malheur glisse sur la peau du bohème. Apatride social (ni bourgeois, ni prolétaire, ni aristocrate), le bohème bouscule l'association entre misère et malheur. À la différence du poète maudit, il incarne l'expression « faire contre mauvaise fortune bon cœur ». Son « humeur insoucieuse, dit Murger, « Aux fanfares de nos chants / Rend la misère

36. Giacomo Puccini, *La bohème* (livret de Giuseppe Giacosa et Luigi Illica), repris dans *Livrets d'opéra*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991, t. I, p. 1145.

joyeuse<sup>37</sup> ». Cette attitude face à l'existence, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, a pris le nom de fantaisie et elle s'attaque autant aux formes du discours qu'au mode de vie. La bohème aime à théâtraliser sa propre réalité, à transformer toute interaction sociale en jeu où se croisent le mélodramatique et le grotesque. Daniel Oster et Jean Marie Goulemot l'ont parfaitement exprimé : « Le bohème est ce personnage qui, en choisissant de *se donner à lire* dans chaque scène de sa vie privée, fait apparaître le caractère décidément exhibitionniste d'une activité existentielle et scripturaire qui n'aurait pas la moindre signification, ni le plus petit commencement d'être, sans le regard de l'autre. Parce qu'il se met tout entier sous le contrôle complice ou hostile du destinataire dont il attend tout : décryptage et reconnaissance, le bohème est condamné à la saturation des signes<sup>38</sup>. »

L'imaginaire de la bohème est donc réflexif. Ce livre est consacré au relevé des constantes et des tendances de cet imaginaire réflexif dans un corpus de productions sémiotiques répondant à différentes situations d'énonciation : articles de journaux, recueils d'anecdotes, livres de souvenirs, caricatures, romans, etc. Ce sont autant de formes de discours à vocation référentielle, à vocation fictionnelle ou jouant sur ces deux tableaux qui participent à la production d'un répertoire de situations, de personnages, de valeurs, de lieux récurrents, de styles qui, par combinaison, ont produit l'imaginaire de la bohème.



Pour rendre compte d'une réalité aux multiples facettes, ce livre est organisé en six chapitres, dont chacun est marqué par l'articulation entre le social et l'imaginaire, d'une part, et entre l'individuel et le collectif, de l'autre. Le premier chapitre, sans proposer une histoire de la bohème française, revient sur les circonstances qui ont mené à son développement : écrivains, artistes et étudiants réunis au Quartier latin puis à Montmartre font au cours du XIX<sup>e</sup> siècle la double expérience de la massifi-

37. Henri Murger, « Le jeunesse n'a qu'un temps. Ronde de la vie de bohème », dans *Les nuits d'hiver*, Paris, Michel Lévy frères, 1876, p. 49.

38. Daniel Oster et Jean Marie Goulemot, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*, Paris, Minerve, 1992, p. 131.

cation et de la stratification sociales, qui produit la constitution d'une population hétérogène de laissés-pour-compte. C'est dans ce terreau social que va pousser l'imaginaire de la bohème. Il était déjà en germe dans les représentations de l'artiste romantique, mais le succès des *Scènes de la vie de bohème* de Murger a rassemblé les éléments préexistants en une figure nouvelle, dotée de ses propres références, de pratiques originales et d'un style de vie particulier. Cette figure, objet de nombreux discours iconiques et textuels, sera ensuite déclinée, tantôt dans la continuité de Murger, tantôt avec d'autres nuances.

Partant de l'idée que la bohème se définit avant tout par ce à quoi elle s'oppose, le deuxième chapitre aborde la question des frontières. Le bourgeois, les femmes, et l'élite littéraire et artistique seront tour à tour mis en contraste avec les représentations de la bohème. On verra toutefois qu'aucune frontière n'est étanche, que les représentations tendent à se nourrir les unes les autres : quelques femmes ont ainsi été rattachées à la bohème malgré la misogynie ambiante dans ce milieu comme dans toute la société française du XIX<sup>e</sup> siècle. En revanche, les frontières sont particulièrement poreuses avec d'autres figures : le bohémien, dont la bohème artistique partage l'étymologie, voisine comme on le verra avec celle-ci, de même que certaines franges de l'aristocratie (la bohème dorée) et des classes populaires (les bas-fonds).

Les écrivains et les artistes aiment à se montrer uniques, seuls face aux éléments naturels et à l'immensité du peuple. Cependant, ils vivent en société, collaborent dans les journaux, passent une portion considérable de leur temps dans les cafés, les cénacles, les salons, et leur œuvre porte les marques de cette socialisation. Les deux chapitres suivants explorent la tension entre le singulier et le collectif. Au cœur de l'imaginaire de la bohème résident un certain nombre de personnages dont le troisième chapitre présente la trajectoire et interroge la légende. Successivement, il sera question de personnages emblématiques, tels le poète Alfred Glatigny et le graveur Marcellin Desboutin, de réfractaires au monde littéraire, comme le critique Gustave Planche et l'écrivain communal Eugène Vermersch, et de renégats de la vie de bohème, Jean Richepin et même Henri Murger parce que, fort de sa reconnaissance acquise, il a quitté le milieu



qui l'a rendu célèbre. Je creuserai enfin, avec les observateurs contemporains de la bohème, la fosse commune où reposent tant d'individus qui n'ont pu percer, même dans l'univers des marginalités littéraires et artistiques.

Des chroniques de la petite presse aux dictionnaires de contemporains, des poèmes aux romans et aux livres de souvenirs, la bohème est l'un des aspects les plus fréquemment représentés dans les discours sur l'art et la littérature des deux derniers tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Le cinquième chapitre se penche pour leur faire justice sur les écritures de la bohème, par l'intermédiaire des différents genres qui ont pris pour objet qui un personnage, qui une scène typique, qui le phénomène dans son ensemble.

Le dernier chapitre porte sur les transferts que la bohème a connus hors de son contexte spatial et temporel d'émergence. Elle ne connaît pas en effet de frontières. M'appuyant sur des travaux monographiques, je parcourrai quelques-unes des villes d'Europe et d'Amérique où la bohème a fleuri avant 1900. Il ne sera pas question pour autant de limiter l'imaginaire de la bohème à cette période. En guise d'épilogue et au prix d'un saut dans le temps, je montrerai qu'aujourd'hui encore, à travers la figure paradoxale du bobo, la bohème est encore bien présente sous une forme adaptée au monde contemporain.